

*Um Punk chamado Ribas*  
Documentário sobre o músico português João Ribas

Paulo Miguel Borges Antunes

Projecto de Mestrado em Estética e Estudos Artísticos,  
especialização em Cinema & Fotografia

2019



FACULDADE DE CIÊNCIA SOCIAIS E HUMANAS  
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

*Um Punk chamado Ribas*  
Documentário sobre o músico português João Ribas

Paulo Miguel Borges Antunes

Projecto de Mestrado em Estética e Estudos Artísticos,  
especialização em Cinema & Fotografia

2019



Projecto de Mestrado apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos, especialização em Cinema e Fotografia realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Margarida Medeiros



## Agradecimentos

À minha mãe, a grande responsável pela pessoa que sou hoje, por todo o apoio ao longo dos anos e por todo o incentivo quando a informei que iria iniciar o mestrado. O meu mais profundo obrigado.

Aos os meus avós, Natália e Rui, aos meus tios Lena e Tó, à minha prima Raquel e aos primos três M's, Mafalda, Margarida e Matias.

À Véra por toda a amizade.

À Boo, a rafeira mais linda.

A todos os amigos, o meu obrigado, dos mais antigos aos que mais recentemente fazem parte da minha vida.

À Natacha Nowack por ter proporcionado o meu ingresso neste mestrado.

Ao João Diogo Ribas e à Isabel Ribas pela vontade que demonstraram quando os informei que iria realizar esta homenagem ao seu familiar.

A todos os entrevistados e intervenientes na realização do documentário.

Ao Vítor Queiroz, Francisco Marcos e Eduardo Moraes pelas “dicas” na parte técnica do documentário.

Ao André Oliveira, meu amigo, meu companheiro de viagem e de imagens ao longo dos três anos em que estivemos a filmar o documentário.

Ao Marcelo Caldas pela revisão de texto.

À Professora Margarida Medeiros, o meu obrigado, por ter aceite em orientar-me nesta tese.

## Resumo

O trabalho de projecto de mestrado visa à realização de um documentário, que tem vindo a ser produzido nos últimos três anos, sobre o músico português João Ribas. O documentário sobre o músico João Ribas pretende ser um retrato desta personagem icónica e idolatrada da música. João Ribas esteve na origem de várias bandas importantes do punk nacional, como os Ku de Judas, os Censurados e os Tara Perdida. Influenciou um sem-número de bandas, músicos e pessoas no geral, e este filme pretende acompanhar a sua vida e todo o seu percurso musical, cruzando com o início do movimento punk em Portugal, e mostrar a sua importância e a influência que teve no panorama musical geral e no movimento punk português.

Para a realização deste documentário, contei com a importante participação de vários entendidos na matéria, além de familiares, amigos, músicos e radialistas para nos contextualizarem sobre o tema. O documentário pretende também, ao produzir conhecimento sobre o objecto, permitir às gerações mais novas conhecer quem foi João Ribas e aquilo que ele fez pela música nacional.

O projecto tem duas componentes, uma prática, que será uma parte final da produção e toda a pós-produção do documentário, e uma parte escrita, onde serão analisados os objectivos do projecto, o seu processo de pesquisa e também a contextualização do género do documentário desde os seus primórdios. E por fim, também tentará perceber sob de que forma o documentário pode ter este poder de memória e de homenagem sobre o outro.

**PALAVRAS-CHAVE:** documentário, cinema, memória, realismo, música portuguesa



## Abstract

The final work of my Masters degree concerns the realization of a documentary, on which I've been working for the past three years, about the portuguese musician João Ribas. This documentary about the musician João Ribas contemplates a portrait of this iconic and idolized character of the portuguese music scene. João Ribas was responsible for the creation of various and important portuguese punk bands, like Ku de Judas, Censurados and Tara Perdida. He influenced many bands, musicians and many other different people and this movie will try to follow his life and all his musical career, crossing those with the beginning of punk in Portugal and showing his importance and influence in the national music scene and portuguese punk movement.

For this feature I could count on the important contribution of various knowledgeable people, family members, friends, musicians and radio personalities to help to contextualize the matter. This documentary also aims to make known to the younger generations who was João Ribas and what he has done for to the national music.

This project will have two components: a practical one, which will be the final part of production and all of the post-production of the documentary; and a written one which will describe the goals of the project, its research process and also the historical contextualization of the documentar from its beginnings. And finally, also understand on which ways this documentary can have the power of homage and honour the memory of other.

**KEYWORDS:** documentary, cinema, memory, realism, portuguese music.



# Índice

<b><u>AGRADECIMENTOS</u></b> .....	VII
<b><u>RESUMO</u></b> .....	VII
<b><u>ABSTRACT</u></b> .....	IX
<b><u>ÍNDICE</u></b> .....	XI
<b><u>INTRODUÇÃO</u></b> .....	2
<b><u>CAPÍTULO I</u></b> .....	4
<b><u>1. O que é o documentário?</u></b> .....	4
<b><u>2. O Cinema do Real</u></b> .....	16
<b><u>3. Biografia e Memória</u></b> .....	21
<b><u>CAPÍTULO II</u></b> .....	27
<b><u>1. Um Punk chamado Ribas – Documentário sobre o músico João Ribas</u></b> .....	27
<b><u>1.1. O Projecto</u></b> .....	27
<b><u>2. As três fases do Projecto</u></b> .....	29
<b><u>2.1. Fase de Pré-Produção</u></b> .....	29
<b><u>2.2. Fase de Produção</u></b> .....	30
<b><u>2.3. Fase de Pós-Produção</u></b> .....	32
<b><u>3. O Fenómeno João Ribas</u></b> .....	34
<b><u>CONCLUSÃO</u></b> .....	38
<b><u>BIBLIOGRAFIA</u></b> .....	41
<b><u>FILMOGRAFIA</u></b> .....	44
<b><u>FICHA TÉCNICA</u></b> .....	45
<b><u>ANEXO A</u></b> .....	47

*“As coisas estão aí, porquê manipulá-las?”*  
*(Roberto Rossellini in Cahiers du Cinéma, 1959)*

## Introdução

Este projecto de mestrado tem por base o processo de realização de um documentário sobre o músico português João Ribas. Este trabalho é, ao mesmo tempo, também uma reflexão sobre esse mesmo processo. Para isso, decidi estruturar o meu pensamento em dois capítulos.

O *capítulo I* divide-se em três subcapítulos: *O que é o documentário?*, *O Cinema do Real e Biografia e Memória*. Neste capítulo, irei traçar um breve panorama histórico sobre o documentário e expor os seis modos de representação introduzidos pelo teórico Bill Nichols. No segundo ponto, é abordada a narrativa documental e a forma como esta está relacionada com a capacidade com que nos transmite a autenticidade dos factos. No último, é vista a questão do documentário biográfico e como o arquivo é importante para a memória.

Neste primeiro capítulo, faço uma reflexão expondo os meus argumentos sobre o documentário, tendo como figura central o teórico Bill Nichols, além de outros especialistas na área como Sílvio Da-Rin, Manuela Penafria, Philippe Dubois, André Bazin, Roland Barthes Allan Sekula e Gilles Deleuze. Estes especialistas ajudaram a reflectir sobre os contributos para as mudanças de linguagem nas realizações de documentários contemporâneos.

O *Capítulo II* é referente à escolha do músico João Ribas para actor principal do projecto. Ela surge, primeiramente, porque foi alguém que deixou um enorme legado na música em Portugal, e, num caso em particular, no movimento punk. Segundo, porque era alguém que eu admirava e que não queria deixar de fazer esta homenagem mais que merecida. Como afirma Puccini, “os documentários podem ter origem em desejos pessoais de investigação e divulgação de determinados assuntos presentes em nossa história e sociedade” (Puccini, 2009, p. 178).

Como em qualquer filme, este deve começar com uma ampla pesquisa, que uma vez feita, deve ser organizada e estruturada sob a linha que se pretende trabalhar, e que depois irá ser traduzida em linguagem audiovisual, pois “uma grande quantidade de conhecimentos, quando não foi elaborada por um pensamento próprio, tem muito menos valor do que uma quantidade bem mais limitada, que, no entanto, foi devidamente

assimilada.” (Schopenhauer, 2009, p. 39). Juntamente com as entrevistas e o material de arquivo<sup>1</sup>, “é frequente, no documentário, ter de se recorrer a filme de arquivo, este deve ser utilizado com verdade e isenção” (Almeida, 1982, p.46), desse modo a pesquisa contribui para a construção da narrativa do próprio documentário. Bill Nichols sublinha, no seu livro *Introdução ao Documentário* (2005), que:

poderíamos dizer que existem dois tipos de filme: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social. Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes. (Nichols, 2005, p. 26)

Como em todas as investigações, o documentário (assim como os gêneros da ficção), também utiliza etapas ou fases, sendo as suas três fases a pré-produção, a produção e a pós-produção. A primeira delas, como o próprio nome sugere, é a fase que antecede a gravação do filme. É nesta fase que são feitas as pesquisas necessárias, a escolha dos locais para as filmagens, a escolha do elenco (no caso das ficções) – ou, no caso dos documentários, a escolha dos entrevistados. A fase de produção, como o próprio nome indica, é toda a fase que está inerente à gravação. Por último, temos a fase de pós-produção, durante a qual o material é organizado e preparado para ser editado, tanto a nível de imagem quanto de som.

---

<sup>1</sup> O grupo de material de arquivo é formado por imagens em movimento, filmes e vídeos. Esse material pode ter origem diversa, desde cinejornais, filmes institucionais, reportagens de telejornalismo, especiais de TV, e, até mesmo incluir materiais extraído de outros filmes, de ficção ou documentário. Muito embora, em sua maioria, materiais de arquivo possam ser listados e coletados no período de pesquisa e pré-produção, a determinação exata da forma de tratamento dessas imagens ocorre no período de montagem do filme. (Puccini, 2009, p. 187)

# Capítulo I

## 1. O que é o documentário?

Desde o surgimento do cinema nos finais do século XIX, com os irmãos Lumière, que o cinema retrata a realidade; exemplos disso são os filmes *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1895) e *L'arrivée d'un Train à La Ciotat* (1896), imagens essas que nos permitiram “aceder ao conhecimento de uma realidade que para sempre ficaria imortalizada”.<sup>2</sup> Com estes filmes de curta duração, os irmãos Lumière, mais do que “fazerem uma obra artística”, propuseram-se “a reproduzir a realidade” (Martin, 2005, p. 21), ou seja, documentar o seu quotidiano.

Nessa época dos primórdios do cinema, a possibilidade de se poderem visionar imagens em movimento gerava um impacto tão forte, que só o captar aquilo que acontecia à frente da câmara era já uma inovação suficientemente interessante e arrebatadora. Vários pioneiros do cinema dedicaram a sua arte a isso mesmo: captar o real!<sup>3</sup>

Os pioneiros do cinema tiveram essa preocupação de registar “*in loco*” o que lhes aparecia em frente da câmara de filmar, que Manuela Penafria aponta (1999) virem a dar um “contributo para o filme documentário” - contributo esse que “foi o de mostrar que o material base de trabalho para o documentário são as imagens recolhidas nos locais onde decorrem os acontecimentos”. Contudo, a mesma refere que “o documentário não nasceu aquando do cinema. As primeiras experiências com as imagens em movimento tinham apenas por objectivo registar os acontecimentos da vida quotidiana das pessoas e dos animais”. Ou seja, dos primórdios do cinema retiramos aquilo “que constitui a raiz ou princípio base em que assenta o documentarismo” (Penafria, 1999, p. 1). E foi nessa busca por “captar o real” que Robert Flaherty partiu para o Ártico Canadano e filmou *Nanook of the north* (1922), - que, apesar de todas as polémicas posteriores, foi

---

<sup>2</sup> Disponível em < [https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/204/1/art4\\_martins.pdf](https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/204/1/art4_martins.pdf) >, consultado em 18 de outubro de 2017.

<sup>3</sup> Disponível em < [https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/204/1/art4\\_martins.pdf](https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/204/1/art4_martins.pdf) >, consultado em 18 de outubro de 2017.

considerado o primeiro documentário cinematográfico. O filme mostra o dia-a-dia do povo “inuit”<sup>4</sup>, através de uma personagem central que é Nanook – o esquimó.

Assim como os irmãos Lumière, também Flaherty “quis mostrar a vida, o cotidiano”, e o mesmo desejo teve o cineasta soviético Dziga Vertov, que eternizou a sua obra com o filme *The Man with the Movie Camera* (1929). Se, para Manuela Penafria, “o filme documentário tem uma história recente” (Penafria, 1999, p. 1), é então a partir dos anos 1920 e com estes dois cineastas que o futuro do documentário se define:

Foi apenas durante os anos 20 que se criaram as condições necessárias para a definição do género documentário, nomeadamente com Robert Flaherty (1884-1951) e Dziga Vertov (1895-1954). Estes dois cineastas abriram caminho para o documentário definindo-lhes um posicionamento. Antes de mais, confirmaram que é absolutamente essencial que as imagens do filme digam respeito ao que tem existência fora do filme, ou seja, o cineasta deve sair para fora do estúdio e registar in loco a vida das pessoas e os acontecimentos do mundo. (Penafria, 1999, p. 1)

Para Bill Nichols, “o reconhecimento do documentário como forma cinematográfica distinta passa a ser menos uma questão da origem ou evolução desses elementos diferentes do que de sua combinação num determinado momento histórico. Esse momento aconteceu na década de 1920 e no começo da de 1930.” (Nichols, 2005, p. 123), ou seja, apesar da importância que os primórdios do cinema tiveram na sua base, houve um momento em que se começa a definir aquilo a que nos habituamos a chamar de cinema documental, e esse momento vem com Flaherty e com Vertov, que nos “mostraram que é possível existir um filme onde o registo do mundo e a reflexão desse mundo e/ou a reflexão desse registo ocupam um lugar privilegiado” (Penafria, 1999, p. 2). E é nesse seguimento do movimento documentarista britânico de John Grierson que o género documental se desenvolve e consolida as suas características, e que vem a alcançar o verdadeiro reconhecimento como tal. Como nos diz Manuela Penafria:

---

<sup>4</sup> Disponível em < <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/inuit/>>, consultado em 18 de outubro de 2017.



o documentário é um género com uma identidade própria que só conheceu as condições necessárias para a sua afirmação enquanto tal nos anos 30, com o movimento documentarista britânico e, em especial, com a sua figura mais emblemática: John Grierson (1898-1972). Aqui encontramos não só o reconhecimento do filme documentário enquanto género autónomo e distinto dos restantes filmes como uma efectiva produção de filmes designados por documentário. (Penafria, 1999, p. 2)

Isto é, com Grierson, ficou declarado que um filme, para ser considerado documentário, não bastava que nos fizesse apenas chegarem imagens do mundo, pois teria que ter “características que o distinguem da restante produção fílmica. Antes de mais, diz tratar-se de um filme de categoria superior em relação à restante produção que também usa material retirado da realidade” e que, ao contrário dos “filmes de factos”, no documentário, há combinações, recombinações e formas criativa de trabalhar o material recolhido *in loco*. Assim, o “documentário trabalha os seus temas de modo criativo revelando algo sobre os fenómenos, no caso, os fenómenos tratados eram os problemas sociais e económicos vividos na Grã-Bretanha, nos anos 30”. Deste modo, é essencial que o autor não prescindia do “seu ponto de vista”, ou seja, “revelar a realidade do objecto tratado”, e que o “resultado final” seja a simbiose entre o “olhar da câmara e o do realizador. O documentário deve pautar-se pela criatividade quanto à forma como as suas imagens, sons, legendas ou quaisquer outros elementos, estão organizados” (Penafria, 1999, p. 2-3). Nas palavras de Penafria, com John Grierson, o documentário assumiu três princípios:

a obrigatoriedade de se fazer um registo *in loco* da vida das pessoas e dos acontecimentos do mundo deve apresentar as temáticas a partir de um determinado ponto de vista e, finalmente, cabe ao documentarista tratar com criatividade o material recolhido *in loco*, podendo combiná-lo e recombiná-lo com outro material (por exemplo, legendas, outro tipo de imagens, etc.). Estes princípios que têm como suporte os passados históricos do documentário marcam a identidade do filme documentário; trata-se de um filme possuidor de um estilo de produção próprio e distinto da restante produção fílmica. (Penafria, 1999, p. 3)

Manuela Penafria acrescenta que, no entanto, as características que a escola de Grierson associou ao documentário e que não lhe eram de todo inerentes foram para ele determinantes. “O documentário ficou conotado como sendo um filme de responsabilidade social onde predomina a voz em off (esta é uma das razões porque o documentário é geralmente confundido com a reportagem) de tom sério, pesado e, consequentemente, vulgarmente entendido como maçador e aborrecido”. (Penafria, 1999, p. 3)

Para Bill Nichols, “a década de 1930, por exemplo, viu grande parte da obra documental assumir a característica de jornal cinematográfico, como parte de uma sensibilidade da época da Depressão e da ênfase política renovada nas questões sociais e económicas” (Nichols, 2005, p. 61). Os princípios que Grierson introduziu no documentário “serviriam de inspiração para a constituição do serviço público de televisão e fundam um género denominado documentário institucional”, assim sendo “os documentários do movimento britânico dos anos 30, estão na génese da reportagem televisiva.” (Carrilho, 2008, p. 25). Para Manuel Penafria,

O movimento documentarista britânico dos anos 30 introduziu um tom sério e responsável no documentário e os movimentos de cinema realista (expressão que propomos para designar os seguintes movimentos: “cinema directo” nos EUA; “Free cinema” na Inglaterra, “cinema verdade”, na França e o movimento “Candid Camera” ou “Candid Eye”, no Canadá) dos anos 60 celebraram o registo do acaso e do espontâneo como garantia de um contacto íntimo e imediato com o “real” (Penafria, 2009, p. 78)

Mas é desde os seus primórdios que o documentário tem um “problema” quanto ao que pode ser a sua definição. Problema que ainda hoje permanece e que é muito mais complexo do que a ideia que pode passar, que será a de mostrar “a realidade tal como é”. Como poderemos ver, a complexidade da sua definição será muito maior e mais ampla do que essa simples ideia, e é por esse motivo que tantos estudiosos trabalham essa definição. Como sublinha Da-Rin,

Aa análises de documentários costumavam ser empreendidas com os conceitos desenvolvidos pela teoria do cinema, uma disciplina que sempre teve o longa-metragem de ficção como objecto privilegiado. Só nas últimas décadas começaram a surgir estudos voltados mais especificamente para o documentário. De início, pesquisas historiográficas. Em um segundo momento, tomou corpo uma discussão teórica, focada em questões epistemológicas, estéticas, discursivas e éticas. Boa parte destes textos foi formulada dentro da moldura teórica do estruturalismo e não foram os que discordaram da existência de um regime narrativo próprio do documentário. (Da-Rin, 2004, p. 133)

Foi o sociólogo John Grierson que cunhou o termo *documentário* como “o “tratamento criativo da realidade” (Da-Rin, 2004, p. 16), a partir da análise que fez ao filme de Flaherty:

Na edição de 8 de Fevereiro de 1926 de *The New York Sun*, John Grierson (1898-1972), fundador do movimento documentarista britânico dos anos 30, publicou um texto sobre o filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty intitulado “Flarhety’s Poetic *Moana*”. Foi neste texto que, pela primeira vez, usou o termo “documentário”:

“É claro que *Moana*, sendo um relato visual sobre os eventos da vida quotidiana de um jovem polinésio e da sua família, tem valor documental”<sup>5</sup>

Mas houve várias tentativas de definir o conceito de documentário desde os anos 1930:

Em 1948, uma associação de realizadores, a World Union of Documentary, definiu o documentário como:

Todo o método de registro em celulóide de qualquer aspecto da realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por reconstituição sincera

---

<sup>5</sup>Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.html>>, consultado em 20 de outubro de 2017. Traduzido por mim, do original “Of course *Moana*, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value”

e justificável, de modo a apelar seja para a razão ou emoção, com o objectivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações económicas, culturais e humanas. (Da-Rin, 2004, p. 16)

Também Bill Nichols, no seu livro *Introdução ao Documentário* (2005), propôs uma definição para o *documentário*. Mas, antes de mergulhar nessa definição do teórico americano, aprofundemos a origem etimológica da palavra *documentário*. Segundo o dicionário de língua portuguesa, é a seguinte:

do·cu·men·tá·ri·o  
(*documento* + *-ário*)  
*adjectivo*  
1. Relativo a documentos. = DOCUMENTAL  
2. Que tem o valor de documentos. = DOCUMENTAL  
*substantivo* *masculino*  
3. Conjunto de documentos.  
4. Tudo o que documenta ou comprova.  
*adjectivo* *e* *substantivo* *masculino*  
5. Diz-se de ou filme de carácter informativo, didáctico ou de divulgação.<sup>6</sup>

Pegando na definição dada pelo dicionário, constatamos que no filme documentário “encontramos historias ou argumentos, evocações ou descrições, que nos permitem ver o mundo de uma nova maneira” (conjunto de documentos) e também que “a capacidade da imagem fotográfica de reproduzir a aparência do que esta diante da câmara nos compele a acreditar que a imagem seja a própria realidade reapresentada diante de nos, ao mesmo tempo em que a historia, ou o argumento, apresenta uma maneira distinta de observar essa realidade” (tudo o que documenta ou comprova) (Nichols, 2005, p. 28). Com isto, e ainda sem querer aprofundar a proposta de definição dada por Bill

---

<sup>6</sup>"documentário", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013, disponível em <https://dicionario.priberam.org/document%C3%A1rio>, consultado em 13 de junho de 2018.

Nichols, podemos ver que a própria terminologia da palavra nos remete para aquilo que desde os primórdios é a ideia do gênero documental:

A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade. E essa é uma impressão forte. Ela começou com a imagem fílmica bruta e a aparência de movimento: não obstante a pobreza da imagem e a diferença em relação a coisa fotografada, a aparência de movimento permaneceu indistinguível do movimento real. (Nichols, 2005, p. 20)

Contudo, Bill Nichols, no seu livro, “tenta aproximar-se de uma definição de documentário através da delimitação de seis modelos que assinalam a sua prática.” (Simões, 2014). Nichols (2005) defende que cada documentário tem uma voz própria, ou seja, uma maneira particular de relatar as coisas do mundo e que podem ser identificados em seis modos de representação do documentário, sendo eles: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performativo. Para Simões, estes “seis modos diferem, portanto, entre si, de acordo com a maneira como gerem a relação narrativa/realidade, como a priorizam e reflectem”. O autor realça ainda que “cada manifestação documental individual pode conter traços de outros modos e que, apesar da separação entre eles ser cronologicamente motivada, não deve ser entendida como uma representação histórica linear do desenvolvimento do documentário.” (Simões, 2014, pp. 14-15). O primeiro é o modo poético, que segundo o autor,

ênfatisa associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal. Exemplos: *A ponte* (1928), *Song of Ceylon* (1934), *Listen to Britain* (1941), *Nuit et brouillard* (1955), *Koyanisqatsi* (1983). Esse modo é muito próximo do cinema experimental, pessoal ou de vanguarda. (Nichols, 2005, p. 62)

Segundo Nichols (2005), o modo poético tem origem nas vanguardas modernistas, sobretudo no que confere ao campo das artes plásticas, que, por consequência, vai mudar a forma de fazer cinema depois da década de 1920. Investe numa abordagem mais elaborada das suas imagens com a finalidade de não simplesmente informar sobre um determinado assunto do mundo histórico, mas afastar-se da realidade objectiva de uma dada situação para captar uma verdade que só pode ser compreendida pela poética. Em

relação à montagem, esta “obedece maioritariamente a princípios de fragmentação do espaço e do tempo, recorre frequentemente a sobreposições para criar associações e destina-se principalmente a criar um ritmo que contribua para um certo *mood* ou tom.” (Simões, 2014, p. 15). Para o modo expositivo, Nichols sugere:

Modo expositivo: enfatiza o comentário verbal e uma lógica argumentativa. Exemplos: *The Plow Broke The Plains*, *Trance and Dance in Bali* (1952), *A Terra Espanhola* (1937), *Os Loucos Senhores* (1955), noticiários da televisão. Esse é o modo que a maioria das pessoas identifica com o documentário geral. (Nichols, 2005, p. 62)

Para Bill Nichols (2005), este modo associa esta forma de representação ao documentário clássico. Este baseou-se na ilustração de um argumento com imagens. Por isso, o autor afirma que é mais retórico que estético, dirigindo-se directamente ao espectador pelo uso de títulos. Desse modo, conduz a imagem e enfatiza a ideia de objectividade e lógica argumentativa. É marcado pela *Voz de Deus*, que devido “à sua lógica informativa e baseada na palavra, a imagem funciona quase como um suporte extra que ilustra o que é dito” (Simões, 2014, p. 15). No modo expositivo, “a montagem” diverge do modo anterior, uma vez que “serve menos para estabelecer um ritmo ou padrão formal. Esse tipo de montagem pode sacrificar a continuidade espacial ou temporal para incorporar imagens de lugares remotos se elas ajudarem a expor o argumento.” (Nichols, 2005, p. 144). No modo observativo, o autor refere que este:

enfatiza o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema do cineasta, conforme são observadas por uma câmara discreta. Exemplos: *A Escola* (1968), *Salesman* (1969), *Primárias* (1960), a série *Netsilik Eskimos* (1967-1968), *Soldier Girls* (1980). (Nichols, 2005, p. 62)

Este modo é referido pelo autor como tendo surgido nos anos 1960 e com a introdução de novos meios tecnológicos, como, por exemplo, a câmara portátil e a possibilidade de gravação sincronizada, de som e imagem. Esta combinação de novas tecnologias com uma maior abertura da sociedade, das teorias da narrativa e do próprio cinema, permitiram uma abordagem diferente em relação aos sujeitos, com os quais os

cineastas procuraram observar a realidade directa e espontânea. “Está intimamente ligado ao “direct cinema” americano” e tem uma “estética caracterizada pelo efeito “fly on the wall”, e estes realizadores levaram a possibilidade de som directo ao extremo, rejeitando muitas vezes qualquer tipo de efeito sonoro ou *voice over*,” (Simões, 2014, p. 15). Este movimento foi fortemente influenciado pelo kino-pravda de Dziga Vertov. O quarto modo tem o nome de participativo e é caracterizado por:

enfatizar a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. Frequentemente, une-se a imagem de arquivo para examinar questões históricas. Exemplos: Crônica de um verão (1960), Solovetsky vlast (1988), Shoah (1985), Le chagrin et la pitié (1970), Kurt e Courtney (1998). (Nichols, 2005, pp. 62-63)

Bill Nichols (2005) caracteriza este modelo por ser desenvolvido basicamente no cinema etnográfico e nas teorias sociais da pesquisa participativa, mostrando a relação entre o realizador e o sujeito filmado. O realizador/pesquisador entra em uma área desconhecida, participa na vida dos outros. Com isso, ganha experiência directa e reflecte-a ao usar as ferramentas das ciências sociais e do cinema. Este modo surge “quase em simultâneo com o surgimento do “direct cinema” americano nos anos 60, surge o “cinéma-vérité” francês de Jean Rouch e Edgar Morin, movimento que também procura retratar a realidade tal como ela se manifesta, com a diferença da presença assumida e marcada do realizador dentro dos seus próprios filmes.” (Simões, 2014, p. 16). Por outro lado, o modo reflexivo:

chama a atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário: Aguça nossa consciência da construção da representação da realidade feita pelo filme. Exemplos: O Homem da Câmera (1929), Terra Sem Pão (1932). (Nichols, 2005, p. 63)

Para Nichols (2005), este é característico dos anos 1980 e refere que esta forma de representação, mais do que falar sobre a realidade, procura consciencializar o espectador. Há uma mudança conceptual em que o documentário não é considerado só como uma janela para o mundo, mas sim como uma construção ou representação disso,

o que faz com que o espectador possa tomar uma posição crítica contra qualquer forma de representação. Para Nichols (2005), é o modo mais auto consciente e autocritico. Como Marta Simões explica, este modo “recorre formalmente ao que Bertolt Brecht chamou de “efeitos de distanciação”: encenações explícitas, reconstruções e meta-textualidades que reflectem o estatuto visual do documentário enquanto meio de representação visual.” É onde o “realismo do documentário é contestado” este tipo de filme ostenta “uma mensagem política e social clara que se relaciona directamente com o seu conteúdo temático. Caracteriza-se pelo questionamento das presunções e expectativas que o documentário enquanto género propõe; politicamente, esta reflexividade faz-nos questionar as nossas próprias expectativas em relação ao mundo que nos rodeia. (Simões, 2014, p. 16)

O último modo “é o mais contemporâneo, o mais auto-consciente e o mais auto-crítico, que foi desenvolvido por Bill Nichols” (Simões, 2014, p. 17), que o próprio caracteriza como:

Modo performático: enfatiza o aspecto subjectivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita a ideia de objetividade em favor de evocações e afetos. Exemplos: *Diário Inconcluso* (1983), *História e Memória* (1991). [...] Todos os filmes desse modo compartilham características com filmes experimentais, pessoais e de vanguarda, mas com uma ênfase vigorosa no impacto emocional e social sobre o público. (Nichols, 2005, p. 63)

Para o último modo, Nichols (2005) diz que este, assim como o modo anterior, também põe em causa a base do documentário tradicional e confunde as suas fronteiras com a ficção, para isso o modo performativo concentra-se na expressividade, poesia e retórica, e não numa representação realista. Nesta categoria, que o autor caracteriza como modo performativo, a ênfase desloca-se para as qualidades evocativas do texto e não tanto para a sua capacidade de representação, e aproxima-se das vanguardas artísticas contemporâneas. Este último modo tem “um ponto de vista subjectivo e uma linha narrativa pessoal forte, estes filmes procuram criar um laço emocional com o espectador – ao realçar as dimensões subjectivas e afectivas põem em evidência a complexidade do nosso conhecimento do mundo.” São filmes “expressivos e poéticos, colocam o



espectador numa posição de receptividade em relação à sua mensagem do filme”. (Simões, 2014, p. 17)

Bill Nichols diz que, embora os modos de representação possam ter uma cronologia histórica, estes são geralmente gerados a partir de alguma insatisfação como o modo predominante em um determinado momento. Contudo, isso não os impede de coexistir no mesmo momento e/ou misturarem-se em documentários específicos. Também em relação a esta classificação, feita pelo teórico americano, Sílvio Da-Rin diz-nos o seguinte:

A classificação proposta por Bill Nichols é coerente com a sua concepção do documentário como uma instituição constituída por práticas variadas e contraditórias, que interagem historicamente. Cada um dos modos de representação tem seus próprios códigos e regras, seus métodos de trabalho, ditames éticos e práticas rituais específicos. No entanto, não se prestam a uma aplicação mecânica e excludente - um documentário pode perfeitamente apresentar características de mais de um modo. Tampouco estão comprometidos com a ideia de sucessão ou evolução - a reflexividade é uma prática antiga; e recursos retóricos típicos do modo expositivo nunca deixaram de ser utilizados. Modos de representação são apenas molduras teóricas generalizantes que podem facilitar a análise comparada de documentários. (Da-Rin, 2004, p. 136)

Apesar de Bill Nichols ter caracterizado os vários modos do documentário e com isso ter feito uma tentativa de procurar uma definição para o género, o mesmo alerta para o facto de:

A definição de “documentário” não é mais fácil do que a de “amor” ou de “cultura”. Seu significado não pode ser reduzido a um verbete de dicionário, como “temperatura” ou “sal de cozinha”. Não é uma definição completa em si mesma, que possa ser abarcada por um enunciado que, no caso do “sal de cozinha”, por exemplo, diga tratar-se do composto químico de um átomo de sódio e um de cloro (NaCl). A definição de “documentário” é sempre relativa ou comparativa. Assim como amor adquire significado em comparação com indiferença ou ódio, e cultura adquire significado quando contrastada com barbárie ou caos, o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda. (Nichols, 2005, p. 47)

Deste modo, o género documental pode ser definido de uma maneira simples e prática pelo contraste com o filme de ficção. Contudo, a sua diferenciação vai muito mais para além dessa definição peculiar, como foi visto ao longo deste capítulo, pois o documentário “aborda o mundo em que vivemos e não um mundo imaginado pelo cineasta”, mas ainda assim, é possível criar uma simbiose entre esses dois géneros (ficção e não-ficção), uma vez que existem filmes documentais que “utilizam práticas que frequentemente podemos associar à ficção, como por exemplo, o guião, encenação, ensaio e interpretação. Por outro lado, também existem alguns filmes ditos de ficção que vão beber às práticas e convenções que, por norma, associamos à não-ficção ou ao documentário, como, por exemplo, filmagens externas, utilização de não actores, câmaras portáteis, improvisação e imagens de arquivo” (Nichols, 2005, p. 17). Mas, então, o que é o documentário? “Para alguns, é um filme que aborda a realidade. Para outros, é o que lida com a verdade. Ou que é filmado em locações autênticas. Ou que não tem roteiro. Ou que não é encenado. Ou ainda, que não usa actores profissionais” (Da-Rin, 2004, p. 15).

## 2. O Cinema do Real

“(…) a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo.”

*André Bazin in O Que é o Cinema?*<sup>7</sup>

O documentário, quando surge e se institucionaliza como género cinematográfico, “ocupa uma posição ambígua e polémica na história, teoria e crítica do cinema” (Melo, 2002, p. 25). Aquilo que faz diferir o documentário dos demais géneros cinematográficos, ou seja, os filmes de não-ficção dos filmes de ficção (drama, comédia, terror, etc), “é o registo in loco, a criatividade e a interpretação dos acontecimentos do mundo, ou por outras palavras, o ponto de vista, que fazem com que o documentário se distinga de qualquer outro género audiovisual” (Pereira, 2011, p. 32).

Citando novamente Libânia Pereira, o que nos diz é que “nem sempre é fácil perceber como pode um produto audiovisual dizer a verdade e, ao mesmo tempo, manter um ponto de vista” (2011, p. 32). Para o teórico Noel Carroll, o ponto de vista é o seguinte:

Para começar, a ideia de ponto de vista no filme é na realidade um conjunto de ideias, que literalmente por vezes não estão relacionadas. "O Ponto de Vista" pode referir-se a um tipo específico de esquema de edição (uma personagem olha para fora do ecrã, há um corte naquilo que ele vê, e em seguida há um corte de volta para o personagem); pode também referir-se à posição da câmara (ponto de vista da câmara ou a perspectiva); ou então pode referir-se ao ponto de vista do narrador e/ou autor ou de ambos. (Carroll, 1996, p. 227)<sup>8</sup>

Segundo Carroll, isto acontece “na perspectiva do personagem interpretando um acontecimento no filme e/ou sobre a perspectiva implícita do filme em relação a tais acontecimentos ou então pode referir-se ao ponto de vista pessoal do criador” (Carroll,

---

<sup>7</sup> (Bazin, 1991, p. 21).

<sup>8</sup> Traduzido por mim, do capítulo original *From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film*.

1996, p. 227).<sup>9</sup> Assim sendo, os filmes de não-ficção são organizados e apresentados sob um determinado ponto de vista, ou seja, cada imagem que nos chega do filme não é só e apenas um *frame* da realidade, mas também um ponto de vista. Todas as escolhas que se façam, planos, iluminação, montagem, som e música, e “cada selecção que se faz é a expressão de um ponto de vista, quer o documentarista esteja disso consciente ou não”, e que “escolha de um ponto de vista é uma escolha estética implica, necessariamente, determinadas escolhas cinematográficas em detrimento de outras” (Penafria, 2001, p. 3). O ponto de vista no documentário é sempre feito de modo único e representa uma visão particular do documentarista, “a voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva. O estilo deriva parcialmente da tentativa do diretor de traduzir o seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais, e também do seu envolvimento directo no tema do filme.” (Nichols, 2005, pp. 73-74).

Enquanto conceito mais abrangente, o ponto de vista permite-nos falar da leitura ou visão que determinado filme, no seu todo, nos apresenta sobre determinado assunto, no caso (do documentário) sobre determinada realidade. A visão de um realizador sobre determinado assunto manifesta-se então, de modo formal, ou seja, pela utilização da linguagem cinematográfica. Assim, o espectador poderá interpretar o filme através do olhar do documentarista e aperceber-se de que determinada realidade pode ser vista de modo diferente. (Penafria, 2001, p. 6)

É esse ponto de vista no documentário que lhe confere a autenticidade que lhe conhecemos, capacidade essa que já vem desde o seu nascimento enquanto género.

A tradição do documentário esta profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade. E essa é uma impressão forte. Ela começou com a imagem fílmica bruta e a aparência de movimento: não obstante a pobreza da imagem e a diferença em relação à coisa fotografada, a aparência de movimento permaneceu indistinguível do movimento real. (Nichols, 2005, p. 20)

---

<sup>9</sup> Traduzido por mim, do capítulo original *From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film*.

O documentário é conhecido por ser o cinema do real, mas, o que é a realidade? Se tivermos que definir a palavra realidade, sem pensar muito e de uma maneira simples, então podemos defini-la como algo que nos apresenta as coisas tal como elas são. Segundo o dicionário português, a definição da palavra em questão é a seguinte:

**re·a·li·da·de**

(*real* + *-idade*)

*substantivo feminino*

1. Qualidade do que é real.
2. Existência de facto.
3. O que existe realmente; coisa real.
4. Conjunto de todas as coisas reais. = REAL ≠ FANTASIA, FICÇÃO, IRREALIDADE <sup>10</sup>

Isto é, o que depreendemos da realidade é aquilo que faz parte do nosso convívio do dia-a-dia, daquilo que é a vida quotidiana. Ao abrirmos a porta de nossa casa deparamo-nos com essa realidade, “o realismo está sobre uma apresentação das coisas como são percebidas pelo olho e pelo ouvido na vida quotidiana” (Nichols, 1997, p. 218)<sup>11</sup>. Ao longo dos tempos, muito se falou de que maneira o realismo pode estar presente no cinema documental, ou melhor, de que modo o documentário representa a realidade. André Bazin (1991) no seu livro “*O que é o cinema?*”, e no capítulo “*O mito do cinema total*”, afirma que o surgimento do cinema deve-se ao facto de este construir uma representação total da realidade, fiel à natureza, em movimento. Para Bazin, seria isso que estava na base da construção do mito do cinema total. Impulsionado pela fotografia, o cinema é assim a arte do real, por representar a espacialidade dos objectos e o espaço ocupado por eles em movimento. Assim sendo, quando falamos em documentário, temos de ver este género “não só como uma prática nascida do cinema, como também num género que alimenta o próprio cinema onde vive e respira”, e mais valor acresce a este género cinematográfico, uma vez que o “realismo no cinema é em

---

<sup>10</sup>“**realidade**”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013, disponível em <https://dicionario.priberam.org/document%C3%A1rio>, consultado em 15 de julho de 2018.

<sup>11</sup> Traduzido por mim do original “el realismo se erige sobre una presentación de las cosas como las perciben el ojo y el oído en la vida cotidiana”

grande parte um contributo e uma responsabilidade do documentário” (Carrilho, 2008, p. 41).

O realismo documental como suporte do racionalismo começa com os primórdios do cinema nas reportagens de viagens e de notícias das câmeras dos Lumière e de outros e converte-se num plano de actuação estético e político com Dziga Vertov, Flaherty e com a escola documentarista britânica sob o comando de John Grierson. A sua dimensão estética ainda estava em desenvolvimento e pouco se falava, incluindo até em Hollywood. O documentário teve que realizar uma missão social. Porém, com o surgimento do movimento neorrealista na Itália do pós-guerra, o realismo documental ganhou um aliado no campo da ficção ao seu apelo ético como forma responsável da representação histórica, quando não comprometida (...) (Nichols, 1997, p. 219)<sup>12</sup>

Desde os filmes dos irmãos Lumière, passando pelos filmes de Flaherty, de Vertov, Grierson, de Jean Rouch ou de Michael Moore, todos eles (filmes e documentaristas) foram, ou são, o veículo informativo e de conhecimento, como também o facto de fazerem um registro da história, assim como “compartilham o encargo, autoimposto, de representar o mundo histórico em vez de inventar criativamente mundos alternativos” (Nichols, 2005, p. 53).

O realismo do cinema remete-nos para os seus primórdios, como aqui já foi falado, contudo, esse realismo já vem desde as suas origens, a fotografia. No seu livro *A Câmara Clara*, Roland Barthes (2015) diz que o referente da fotografia não é o mesmo que os outros sistemas de representação (referência à pintura). E chama de “referente fotográfico, não a coisa *facultativamente* real, a que remete uma imagem ou signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objectiva, sem a qual não haveria fotografia.” Na fotografia, não se pode negar essa realidade, “*a coisa esteve lá*” no passado. A realidade e o passado são dois factos que só estão presentes na fotografia, fazem parte da sua essência. Também Philippe Dubois faz referência à questão do realismo no seu livro *O Ato Fotográfico* (1993):

Trata-se da questão dos modos de representação do real ou, se quisermos, da questão do realismo. Ora, caso já se dirija a qualquer produção com

---

<sup>12</sup> Traduzido por mim do original.

pretensão documental- textos escritos (reportagem jornalística, diário de bordo etc.), representações gráficas, cartográficas, picturais etc.-, essa questão de fundo muito geral coloca-se com uma acuidade ainda mais nítida quando essas produções procedem da fotografia (ou do cinema). Existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico "presta contas do mundo" com fidelidade". (Dubois, 1993, p. 25)

Desde sempre que o documentário estabelece uma relação de proximidade com o real. Isso pode acontecer através do ponto de vista do documentarista/realizador, que fá-lo ao “fazer determinadas escolhas” (Pereira, 2011, p. 33). No entanto, o documentário não é uma “reprodução da realidade”, pois se assim fosse “teríamos simplesmente a replica ou copia de algo já existente, é uma *representação* do mundo em que vivemos” (Nichols, 2005, p. 47).

### 3. Biografia e Memória

“uma memória total é uma memória anestesiada.”

“nós não lembramos, recriamos a memória, como recriamos a história.”

*Sans Soleil* (Chris Marker, 1983)

Nos últimos dois capítulos, foi feita uma contextualização do documentário e da sua “representação do mundo”. No presente capítulo, irá relacionar-se a biografia (o documentário biográfico) com o documentário feito no âmbito deste projecto. Podemos entender o documentário biográfico como uma representação de uma história, de uma história de vida de alguém, e, neste caso particular, é feita a representação da história de vida do músico português João Ribas, sempre sob o ponto de vista do documentarista, com a ajuda do registo das entrevistas e de todo o material de arquivo que tem ao dispor, depois na *timeline* “realiza escolhas e toma decisões na forma de compor esta representação” (Cruz, 2011, p. 30). A biografia, e, neste caso o documentário biográfico, compromete-se a relatar os acontecimentos da vida de uma pessoa, seguindo a linha de vida dessa mesma pessoa no passado, presente e futuro. Isto é, um “documentário biográfico é uma construção meticulosa engendrada pelo biógrafo que se debruça sobre a história de um personagem e dá nitidez a sua história, tirando a poeira do tempo que a encobre e revelando seus traços.” (Cruz, 2011, p. 30)

Nos últimos anos, e no que confere à produção nacional de documentários biográficos, houve um crescendo no que confere a este subgénero do cinema documental, dando alguns exemplos como *Uivo* (2014) – sobre a vida do radialista António Sérgio, de autoria do cineasta Eduardo Moraes; *Phil Mendrix* (2015)– “sobre a vida atribulada de Filipe Mendes, um dos melhores guitarristas portugueses de sempre”<sup>13</sup>, realizado por Paulo Abreu; *Fantasma Lusitano* (2017) - “explora a vida e a obra de Jorge Bruto, figura incontornável do punk em Portugal”<sup>14</sup>, realizado por David Francisco e Nuno Calado; *Frankie Chavez: Dá-me Cordas* (2017) – “uma viagem apaixonada pelo mundo das guitarras

---

<sup>13</sup> Disponível em < <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/9926/Phil+Mendrix>>, consultado em outubro de 2018.

<sup>14</sup> Disponível em <<https://artesonora.pt/featured/as10-documentarios-portugueses-sobre-musica/#>>, consultado em outubro de 2018.



e pelo percurso musical de Frankie Chavez”<sup>15</sup>, realizado por Leonor Bettencourt Loureiro. Por outro lado, também houve uma crescente produção de documentários referentes à história da música portuguesa, como, por exemplo, *Meio Metro de Pedra* (2011) – documentário sobre a contracultura do rock’n’roll nacional; *All in Black and Film* (2013) – documentário sobre a banda The Poppers; *Música em Pó* (2013) – documentário sobre doze colecionadores de vinil, os três do realizador Eduardo Moraes; *A Arte Elétrica em Portugal* (2012) – “série documental de 6 episódios sobre a história do rock em Portugal desde os anos 60 até ao início dos anos 90”<sup>16</sup>, com realização de Leandro Ferreira e Pedro Clérigo; *A Um Passo Da Loucura: Punk em Portugal 78-88* (2015) – sobre o nascimento do punk rock em Portugal e *Enterrado na Loucura: Punk em Portugal 78-88 – A 2ª Vaga* (2016) – sequência do anterior, ambos realizados por Hugo Conim e Miguel Newton.

Todos estes documentários, para além de homenagearem uma determinada pessoa (neste caso, um músico), também pretendem dar a conhecer essa pessoa e/ou um determinado momento da história da música portuguesa, como refere o documentarista Eduardo Moraes: “claro que tento manter o equilíbrio entre a homenagem, para os mais velhos, e a novidade, para os mais novos.”<sup>17</sup> Para Graziela da Cruz, estes tipos de documentário, ou seja, “as biografias”, têm uma grande importância, pois “permitem ao público uma viagem a outros contextos históricos e culturais, a outras atitudes e modelos.” Remetendo-nos para “um conceito relevante” que estes registos têm e que está “diretamente relacionado ao sentido do fazer biográfico e ao lugar que a biografia ocupa na sociedade: o conceito de memória” (Cruz, 2011, p. 13-14).

A questão da memória é algo que pode estar inerente ao documentário, mas mais uma vez teremos que falar da fotografia, pois esta está intimamente ligada à imagem em movimento – o cinema, isto é, “o fotográfico, o registo analógico do real numa superfície sensível à luz a partir de um dispositivo óptico, tem a particularidade de organizar uma memória”<sup>18</sup>. Para Baudelaire, acérrimo crítico da fotografia como arte, a fotografia poderia desempenhar então “uma precisão que faltava à sua memória”, que fosse “a

---

<sup>15</sup> Disponível em < <http://media.rtp.pt/antena3/ver/6-documentarios-para-rever-neste-verao/>>, consultado em outubro de 2018.

<sup>16</sup> Disponível em < <https://www.rtp.pt/programa/tv/p32235>>, consultado em outubro de 2018.

<sup>17</sup> Disponível em < <https://www.publico.pt/2014/10/31/culturaipsilon/noticia/uivo-um-documentario-para-reencontrar-e-descobrir-antonio-sergio-1674643>>, consultado em outubro de 2018.

<sup>18</sup> Disponível em < <http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/714/Filme%2C%20Fotografia%20e%20Memória%20Invisível.pdf?sequence=1>>, consultado em outubro de 2018.

secretária e o notário de quem quer que precise, na sua profissão” e que fosse “um lugar no arquivo de nossa memória” (Baudelaire, 2013, p. 104). De forma resumida, o que o escritor francês aponta em relação à fotografia como “simples instrumento de uma memória documental do real e a arte como pura criação imaginária”:

O papel da fotografia é conservar o traço do passado ou auxiliar as ciências em seu esforço para uma melhor apreensão da realidade do mundo. Em outras palavras, na ideologia estética de sua época, Baudelaire recoloca com clareza a fotografia em seu lugar: ela é um auxiliar (um "servidor") da memória, uma simples testemunha do que foi. Não deve principalmente pretender "invadir" o campo reservado da criação artística. O que sustenta tal afirmação é evidentemente uma concepção elitista e idealista da arte como finalidade sem fim, livre de qualquer função social e de qualquer arraigamento na realidade. Para Baudelaire, uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar do real. (Dubois, 1993, p. 30)

Apesar de não a considerar arte, Baudelaire já via a fotografia “como um auxiliar da memória” que pudesse desempenhar uma acção documental. Pode-se dizer, então, que, sobre a memória, palavra já bastante pronunciada, importa saber que “é sempre uma construção feita no presente a partir de vivências/experiências ocorridas no passado.”<sup>19</sup> Se a fotografia é o instante congelado da imagem, a imagem fixa, esta quando é levada “para o cinema passa a ter movimento, mesmo que os vários fotogramas representem a imobilidade de um momento, o tempo e a acção cinematográfica continuam a decorrer, adquirem movimento, porque o tempo (tal como o cinema) não para.” (Nogueira P., 2014, pp. 72-73). Esse instante congelado é aquilo a que Deleuze (2015) chama de “imagem-cristal”, para caracterizar a imagem do cinema contemporâneo: “é o cristal que revela uma imagem-tempo directa e já não uma imagem indirecta do tempo que decorreria do movimento.” Ou seja:

---

<sup>19</sup> Disponível em <  
[http://www.museudapessoa.net/public/editor/mem%C3%B3ria\\_e\\_mem%C3%B3ria\\_coletiva.pdf](http://www.museudapessoa.net/public/editor/mem%C3%B3ria_e_mem%C3%B3ria_coletiva.pdf)>,  
consultado em outubro de 2018.

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: como o passado não se constitui depois do presente que ele foi mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado que diferem um do outro por natureza ou, o que vem a dar no mesmo, que desdobre o presente em duas direcções heterogéneas, uma que se lança para o futuro e outra que cai no passado. (Deleuze, 2015, p. 130)

Para Deleuze, aquilo “que o cristal revela ou faz visível é o fundamento oculto do tempo, isto é, a sua diferenciação em dois jorros, o dos presentes que passam e os dos passados que se conservam. Simultaneamente o tempo faz passar o presente e conserva em si o passado”. Assim, deste modo, temos “duas imagens-tempo, uma fundada no passado e a outra no presente” em que “cada uma delas é complexa e vale para o conjunto do tempo.” (Deleuze, 2015, p. 155).

Através desta noção de tempo, é possível aproximarmo-nos da questão do arquivo, também ela importante para a memória. Apoiando-me nos estudos de Allan Sekula, que formula algumas questões acerca do arquivo:

Que portos e fugas temporárias a partir do domínio da necessidade são fornecidas pela memória histórica e social preservada, transformada, restringida e eliminada pela fotografia? Que futuros são prometidos; que futuros são esquecidos? (Sekula, 2003, pp. 443-444)<sup>20</sup>

Segundo Sara Magno, “estas são as questões” que o artista e teórico americano “considera serem inevitáveis na análise de um arquivo fotográfico”. Assim sendo, o mesmo “funciona como uma espécie de casa de limpeza de significados”, o que faz com que “os filmes e as imagens fotográficas de que o artista se apropria [no seu filme] transportam consigo um índice de verdade cujo significado depende, em grande parte, do seu contexto” (Magno, 2014, p. 19 - 20). Contudo, é necessário realçar que nesta reflexão não se pretende abordar tanto o arquivo como arquivo fotográfico, mas sim a questão do arquivo como conjunto de documentos, apesar de, no final, arquivo, fotografia e memória andarem de mãos dadas.

---

<sup>20</sup> Traduzido por mim do original.

Em termos funcionais, um arquivo é como um depósito de ferramentas, um arquivo inactivo como um depósito de ferramentas abandonado. (Os arquivos não são como minas de carvão: o significado não é extraído da natureza, mas da cultura.) (Sekula, 2003, p. 445)<sup>21</sup>

O arquivo torna-se assim num enorme recurso para a compreensão da memória, podendo ser, de um país, de uma cultura ou de uma pessoa. Este documentário pretende isso mesmo, compreender de que forma uma pessoa, um músico, deixa-nos uma importante herança na música portuguesa. Isso através da valorização, reflexão e inspiração do legado que nos deixou e que hoje podemos usufruir. Deste modo, o arquivo dá visibilidade aos testemunhos que foram resgatados ao passado e que se predispõem no presente e no futuro a ensinar algo a quem veio depois, ao passo que para Margarida Medeiros “dentro dessa pesquisa arquivística, apesar das imagens não constituírem os únicos objectos procurados, sendo de um modo geral, a própria noção de arquivo, enquanto objecto do passado, que se tornou central, elas constituem o mais importante em termos de reflexão identitária e cultural” (Medeiros, 2016, p. 12).

Em conclusão, penso que o arquivo aqui representado pode ser visto como o tipo de material de arquivo utilizado nos filmes documentários: “existem todos os tipos de arquivos fotográficos: arquivos comerciais (...), arquivos amadores, arquivos de família, arquivos de artistas, arquivos de colecionadores particulares e assim por diante” (Sekula, 2003, p. 444)<sup>22</sup>. Por outro lado, temos que, ao longo da realização das entrevistas para o documentário *Um Punk chamado Ribas*, foi-se descobrindo uma enorme colecção de histórias que este arquivo de memória documental vai guardar. Assim sendo, também o próprio documentário serve de arquivo - no caso deste projecto, arquivo documental da vida do músico João Ribas, do movimento punk português e da própria música nacional, já que um “documentário acrescenta uma nova dimensão a memória popular e a história social” (Nichols, 2005, p. 27). Assim, deste modo:

Os cineastas reapropriam-se de uma memória e actualizam-na ao transferir imagens do passado em novos suportes, com acompanhamento sonoro contemporâneo. Ao olhar para as imagens fílmicas, o espectador

---

<sup>21</sup> Traduzido por mim do original.

<sup>22</sup> Traduzido por mim do original.

deixa-se projectar num real que lhe escapa, que não é “do seu tempo” e que, no entanto, o pode fascinar porque é um mundo que faz parte de uma memória. Apesar de ser anónima, esta memória organiza um encontro entre o espectador e as imagens que atesta da existência de um tempo antes da sua própria presença.<sup>23</sup>

O documentário é como um arquivo, é uma documentação de alguém e/ou de algo e o mesmo “acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social” (Nichols, 2005, p. 27).

---

<sup>23</sup> Disponível em

<<http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/714/Filme%2C%20Fotografia%20e%20Mem%C3%B3ria%20Invis%C3%ADvel.pdf?sequence=1>>, consultado outubro de 2018.

## Capítulo II

### 1. *Um Punk chamado Ribas* – Documentário sobre o músico João Ribas

#### 1.1. O Projecto<sup>24</sup>

A ideia para realizar um documentário sobre o músico português João Ribas surge-me pela primeira vez entre o ano de 2013 e 2014, pensamento que me foi diretamente gerado logo após mais um concerto da banda de que ele fazia parte, os Tara Perdida. Primeiramente, a ideia de fazer um documentário sobre o músico João Ribas seria fazê-lo com ele vivo, ao estilo de *No Direction Home: Bob Dylan* (2005), do realizador norte-americano Martin Scorsese. No documentário, o próprio Bob Dylan fala na primeira pessoa sobre o seu passado e presente, juntamente com alguns convidados que ajudam a montar o puzzle da vida do vencedor do Prémio Nobel da Literatura de 2016. Infelizmente, João Ribas faleceu no dia 24 de março de 2014, vítima de uma doença respiratória, antes de eu ter a ocasião de lhe falar deste projecto de documentário.

No início do ano de 2015, foram feitos os primeiros contactos para dar início à pré-produção do documentário. Esta fase serviu para fazer uma exaustiva pesquisa à vida do protagonista desta história, como também para escolher quem seriam os entrevistados. Alguns deles foram surgindo já quando o documentário estava em andamento, através de conversas com alguns entrevistados. Houve também alguns nomes da lista inicial que acabaram por não fazer parte do documentário, uma vez que não houve interesse dos mesmos em participar.

A fase de produção foi iniciada em maio de 2015, no *Ribas Not Dead Fest*, uma festa de homenagem feita por amigos e familiares em Alvalade, tendo terminado em novembro de 2017. Ao todo foram entrevistadas vinte e três pessoas, entre familiares, amigos, músicos, radialistas e uma socióloga. Nestes dois anos e pouco, foram percorridos vários quilómetros em Portugal e uma deslocação a Berlim, que resultou em

---

<sup>24</sup> <https://www.facebook.com/docribas/>

muitas e boas horas de histórias sobre esta grande figura da música portuguesa, tendo ficado o primeiro semestre do ano de 2018 entregue à pós-produção do documentário

A escolha do músico João Ribas deve-se ao facto de pretender demonstrar a sua importância para o panorama da música nacional, como também no movimento punk português, facto esse que pude comprovar com a investigação feita e em conversa com os vários entrevistados. Assim sendo, este documentário pretende fazer um retrato desta personagem icónica e idolatrada da música portuguesa.

## 2. As três fases do Projecto

### 2.1. Fase de Pré-Produção

Para a realização do objetivo que foi descrito no ponto anterior foi necessária a prática de certas tarefas, e, como é habitual, primeiramente, realizou-se a fase de investigação, em que se deu a procura de livros, estudos, documentos, escritos e/ou visuais que fossem úteis para a recolha de informação que se ambicionava encontrar. Depois de recolhida essa informação, passei à identificação daqueles que seriam os entrevistados. Uma vez feita essa identificação, entrei em contacto com os mesmos para se marcar as entrevistas para o documentário. Também foi feito um crowdfunding para a ajuda dos gastos inerentes à produção do mesmo, mas sem o desfecho que se esperava; contudo, a vontade de continuar foi sempre maior e nunca desisti do projecto.

Desses contactos resultaram vinte e três entrevistados, entre eles João Diogo Ribas (sobrinho); Billy (amigo, blog Billy Newspunk); Eduardo Vaz Marques (vocalista Dalai Lume); Orlando Cohen (Peste & Sida/Censurados); Nuno Calado (Antena 3); Samuel Palitos (Censurados/A Naifa); Henrique Amaro (Antena 3); Barbara Cabral (amiga); Miguel Gomes (ex-manager Tara Perdida); Tó Trips (Dead Combo); João Pedro Almendra (Ku de Judas/Peste & Sida/PunkSinatra); Eduardo Pinela (Emílio & a Tribo do Rum/Capitão Fantasma); Miguel Newton (Mata Ratos); Isabel Ribas (irmã); Rui Costa “Ruka” (Tara Perdida); Teresa Milheiro (amiga); Iolanda Batista (amiga); Paula Guerra (Professora/Socióloga); Aurora Pinheiro (manager Censurados); Maria João (amiga); Dina Krasmann (amiga); Hélio Moreira “Oregos” (Tara Perdida/Dalai Lume); Paulinho “Kamone” (Kamones/Supporting).

Como também já foi referido, algumas entrevistas surgiram no decorrer e em conversa com alguns dos entrevistados, mas, infelizmente, também houve algumas pessoas que não aceitaram ser entrevistadas e outras que simplesmente não responderam ao convite; no entanto, a maioria dos contactados respondeu ao convite e foi em conjunto com eles que realizei este projecto.



## 2.2. Fase de Produção

Para esta fase, contei com a ajuda importante de um amigo director de fotografia, André Oliveira, que ficou encarregue da captação das imagens durante as entrevistas, uma vez que eu estava responsável por dirigir a entrevista. Para a entrevista não foi preparado nenhum guião, simplesmente algumas perguntas base e a mesma ia decorrendo consoante o entrevistado. Em relação à escolha do local das filmagens/entrevistas foi sempre dado ao entrevistado o poder de escolher, uma vez que poderia haver algum sítio com alguma ligação afectiva entre interveniente, local e João Ribas. No dia 9 de maio de 2015, iniciou-se o documentário com a captação das primeiras imagens, no evento *Ribas Not Dead Fest*, feito em homenagem ao músico, na República da Música, em Lisboa, no bairro de Alvalade. Retirou-se imagens do evento, bem como umas entrevistas vox pop à porta com algumas pessoas.

As entrevistas propriamente ditas tiveram início no dia 26 de setembro de 2015, primeiro com o seu sobrinho, João Diogo Ribas, na parte da manhã. O local escolhido foi o mítico Jardim dos Coruchéus, em Alvalade, futuro Jardim João Ribas. De tarde seguiram-se mais duas, a primeira com Eduardo Vaz Marques, também no Jardim dos Coruchéus, e a última do dia foi com o Billy, no Parque Urbano Quinta da Granja, em Benfica. No dia 28 de setembro houve duas entrevistas, a primeira com Orlando Cohen, no Jardim dos Coruchéus, e a segunda com Nuno Calado, num dos estúdios da Antena 3, no edifício da RTP, em Marvila. Passado pouco menos de três meses, no dia 22 de dezembro, foi gravada mais uma entrevista, a última do ano de 2015, com o mítico baterista de Censurados, Samuel Palitos, no seu bar o Popular, em Alvalade.

No dia 4 de maio de 2016, houve mais uma rodada de entrevistas, onde os intervenientes foram Barbara Cabral, Henrique Amaro e Miguel Gomes. As gravações com a Barbara Cabral foram feitas na sua casa, nas Avenidas Novas; depois do almoço, fomos ao encontro de Henrique Amaro nos estúdios da Antena 3, no edifício da RTP; por último, ao final da tarde, fomos até à margem sul, onde entrevistámos o Miguel Gomes, no Marcelino Beach Club, do qual é o proprietário, na Costa da Caparica.

No dia seguinte, também foram feitas mais quatro entrevistas. A primeira do dia foi com Tó Trips, em Alvalade. Para a tarde, foi a vez de João Pedro Almendra nos contar as suas aventuras (e não só), com o João Ribas, cujo local escolhido foi o bar Popular.

Mais para o final da tarde, fomos até Sintra para entrevistarmos primeiro Eduardo Pinela, no seu estúdio Bang Bang Tattoo, e, por último, Miguel Newton, num espaço comercial, localizado também em Sintra.

No dia 12 de setembro, mais duas entrevistas, primeiro com Isabel Ribas, com o Parque José Gomes Ferreira, em Alvalade, a servir de pano de fundo. E, ao final da tarde, com a Professora e Socióloga Paula Guerra<sup>25</sup>, com trabalho feito na área da investigação sobre o Punk. Desta vez o local escolhido foi o ISCTE, em Lisboa. Para o dia seguinte, seguiram-se mais três entrevistas, a primeira com Teresa Milheiro, no seu atelier/galeria na Praça Camões, no Chiado. A segunda entrevista do dia foi feita em Odivelas, na sala de ensaios da banda Tara Perdida, com o Rui Costa “Ruka”. A última entrevista do dia ficou a cargo de Iolanda Batista, sendo o Grog Pub Sandwich Bar, em Alvalade, o local escolhido.

Passado praticamente um ano desde o início das entrevistas, já estavam contabilizadas dezoito, mas ainda havia algum caminho pela frente. Só voltaríamos a entrevistar novamente quando já decorria o ano de 2017. A primeira do ano foi a 10 de fevereiro, com a Aurora Pinheiro, no histórico quarto do João Ribas, que tanta história presenciou e que tantos ensaios de bandas míticas ficaram gravados nas paredes. A 13 de abril, rumaríamos até à cidade de Beja para ouvirmos as palavras da Maria João, amiga e autora do documentário *25 anos de Censurados* (2015), que nos abriu as portas de sua casa para nos receber. No fim de semana de 19, 20 e 21 de maio, fizemos aqueles que foram os maiores quilómetros de toda a fase de produção do documentário. Na madrugada de 19 de maio, saímos do Aeroporto Humberto Delgado, em Lisboa, rumo a Berlim para entrevistarmos a Dina Krasmann, e conhecermos os locais por onde o João Ribas esteve aquando das suas estadias no bairro de Kreuzberg.

No dia 29 de outubro, falamos com o baterista Helio Moreira “Oregos”, no bairro de Alvalade, no Jardim dos Coruchéus, que foi a penúltima entrevista do documentário, tendo ficado a última entrevista para o dia 11 de novembro. Mais uma vez fomos até Beja à casa da Maria João, mas desta vez para entrevistar o Paulinho “Kamone”. E passados 2 anos e 51 dias, chegámos ao final das entrevistas. Foram muitas horas de histórias e conversas com todos os vinte e três intervenientes.

---

<sup>25</sup> Socióloga da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, que coordenou o estudo: *Keep it simple, make it fast! Prolegómenos e cenas punk (1977-2015)*.

### 2.3. Fase de Pós-Produção

Para esta terceira fase do documentário, a fase de edição, tive a ajuda de dois entendidos, um a nível de edição final e outro para a mixagem e edição de som, tendo a montagem inicial ficado a meu cargo. Depois de terminar as entrevistas e de reunir todo o material destes últimos três anos, tanto imagens recolhidas por mim, como todo o material de arquivo doado gentilmente por algumas pessoas, foi necessário rever todas as horas de gravação e fazer uma escolha dos vários momentos que iria utilizar na linha cronológica do documentário.

Esta fase da produção é aquilo que confere ao documentário é de extrema importância, pois é na montagem que o documentário se “reescreve” (porque se mantém aberto até o final). Na realidade, a montagem do documentário não pressupõe somente juntar os planos, mas concluir o trabalho do roteiro feito inicialmente de uma maneira prospectiva.”<sup>26</sup> Segundo Deleuze, “a evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade se fará pela montagem” (1985, p. 11). Também o cineasta russo Dziga Vertov “colocou a montagem entre as suas preocupações fundamentais” e que “seria mesmo o recurso criativo último onde o filme adquiriria a sua morfologia derradeira e descobriria o seu sentido intrínseco.” (Nogueira, 2010, p. 115).

A montagem soviética contou com uma geração de cineastas que revolucionaram o cinema através da montagem: “para Deleuze e muitos outros autores, a obra de Dziga Vertov é tão fundamental quanto a de Eisenstein na reflexão sobre a teoria da montagem” (Augusto, 2004, p. 76). Para Vertov, “a montagem seria mesmo o recurso criativo último onde o filme adquiriria a sua morfologia derradeira e descobriria o seu sentido intrínseco.” (Nogueira, 2010, p. 115); o mesmo acha Deleuze, elevando a montagem a “motor” principal da evolução do cinema – uma vez que a montagem também está presente em outras artes como o teatro, a pintura ou a literatura – a partir da montagem “o plano” das imagens em movimento “deixam de ser uma categoria espacial” e passam a ser “temporal, e o corte será uma categoria móvel não mais imóvel” (Augusto, 2004, p. 54). Mas o que é a montagem? Segundo Jacques Aumont:

---

<sup>26</sup> Disponível em < [http://www.corais.org/sites/default/files/448249\\_0.pdf](http://www.corais.org/sites/default/files/448249_0.pdf)>, consultado em outubro de 2018.

A montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração", definição que confirma amplamente, quanto ao essencial, a da maioria dos autores e que é a tradução, em termos abstratos gerais, do processo concreto da montagem tal como o descrevemos. (Aumont, 1995, p. 55)

Assim sendo, foi através da montagem que o documentário *Um Punk chamado Ribas* se “reescreveu”, o ponto onde o puzzle foi montado e deu corpo ao grande objectivo proposto aquando da sua realização. Para Bill Nichols (2005), o produto final destas fases, o documentário propriamente dito, é uma obra pessoal, onde é esperado que o autor exponha o seu ponto de vista relativamente à história que está a ser narrada.

### 3. O Fenómeno João Ribas

“Sempre o vi em bandas. Lembro-me do João a tocar na Comuna, no Rock Rendez-Vous, no Johnny Guitar... Sempre teve este lado incrível de tanto tocar com bandas grandes como a seguir ir ensaiar com uns putos. Ainda noutro dia nos encontrámos e lá ia ele ter com uma malta. Era muito de estar com as pessoas, do convívio, e também era isso que o tornava carismático”<sup>27</sup>

*Tó Trips, músico*

A 6 de Maio do ano de 1965 nascia João Ribas, no bairro lisboeta de Alvalade, onde cresceu e viveu. Estávamos então a uns escassos doze anos do surgimento de um movimento cultural de nome "punk" em Portugal, que já dava os seus primeiros passos no Reino Unido e nos Estados Unidos da América desde o início dos anos 1970. No caso de Portugal, este movimento chega-nos, segundo a socióloga Paula Guerra, “só depois da Revolução de abril de 1974”, e a mesma “funcionou como um catalisador de vontades, de reivindicações e de manifestações, e nesse âmbito foi favorável ao eclodir das primeiras manifestações *punks*”<sup>28</sup>. E mais nos diz que:

o *punk* partiu de uma conceção lentamente construída e desenvolvida por um grupo heterogéneo de radicais, de estudantes de artes, músicos tanto da classe operária como da classe média e de jornalistas aborrecidos com o que o rock se tinha tornado. Portanto, é um movimento demasiado complexo para ser entendido através de explicações unilaterais correspondentes às classes sociais num sentido tradicional. Não obstante a importância da Revolução de abril de 1974, foi difícil a entrada do *punk* na sociedade portuguesa.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Disponível em <<https://www.publico.pt/2014/03/23/culturaipsilon/noticia/morreu-joao-ribas-vocalista-dos-tara-perdida-1629388>>, consultado em março de 2015.

<sup>28</sup> Disponível em <<http://www.punk.pt/2014/01/15/genese-do-punk-em-portugal-o-local-e-o-global/>>, consultado em março de 2015.

<sup>29</sup> Disponível em <<http://www.punk.pt/2014/01/15/genese-do-punk-em-portugal-o-local-e-o-global/>>, consultado em março de 2015.

Com o 25 de abril de 1974, as portas para o exterior foram abertas, tendo esta conquista representado um grande salto para o desenvolvimento social do país. Mas é em 1976 que este movimento tem os seus primeiros “ecos”, “através das antenas da *Rádio Renascença*, pela voz de António Sérgio no seu programa nocturno: *Rotação*. Vivia-se ainda a ressaca revolucionária do 25 de Abril e a rádio em Portugal tinha uma programação musical pouco diversificada e ainda muito centrada na “música de intervenção”.<sup>30</sup> Mas é no ano de 1977 que o *punk* se estabelece em solo português com o aparecimento de bandas como Faíscas, os Aqui d’el Rock, os Minas & Armadilhas ou Xutos & Pontapés.

«No início de 1978, em Portugal, sabe-se vagamente o que se passa em Inglaterra e na América a nível do novo rock. Fala-se já em punk rock, mas pelo que se lê nos jornais sensacionalistas, nas revistas estrangeiras. Nenhuma das editoras portuguesas se abalança a editar Sex Pistols, X-Ray Spex ou The Clash. (...). É então que, de repente, na montra da Valentim de Carvalho e, logo a seguir, na de mais uma ou duas discotecas da baixa lisboeta, surge um álbum coletânea com os dizeres Punk-Rock/New Wave '77». O responsável por tal edição foi António Sérgio, para sempre ligado à génese do movimento punk em Portugal. Esse disco teve vida curta nos escaparates, apreendido que foi devido a uma acusação de pirataria. A semente estava, porém, lançada.<sup>31</sup>

Apesar de não pertencer à primeira vaga do punk português, como nos conta o radialista Henrique Amaro, “João Ribas foi muito importante para o movimento rock português e está presente em muitos ciclos do punk português, surgiu na segunda (ainda com os Ku de Judas) e que foi muito marcado pelo bairro de Alvalade.”<sup>32</sup> Assim sendo, “há um ponto em que todas as pequenas histórias do punk português vão parar àquele quarto de uma casa de classe média no bairro de Alvalade, em Lisboa”<sup>33</sup>, que, para a socióloga Paula Guerra, é um quarto “é histórico, e tão central quanto o próprio João

---

<sup>30</sup> Disponível em < <http://www.punk.pt/2014/01/16/a-radio-e-a-imprensa-musical-nos-primordios-do-punk-em-portugal/>>, consultado em março de 2015.

<sup>31</sup> Disponível em <<http://blitz.sapo.pt/principal/update/2017-12-10-A-historia-do-punk-made-in-Portugal>>, consultado em março de 2015.

<sup>32</sup> Disponível em <<https://www.publico.pt/2014/03/23/culturaipsilon/noticia/morreu-joao-ribas-vocalista-dos-tara-perdida-1629388>>, consultado em março de 2015.

<sup>33</sup> Disponível em <<https://www.publico.pt/2014/03/23/culturaipsilon/noticia/morreu-joao-ribas-vocalista-dos-tara-perdida-1629388>>, consultado em março de 2015.

Ribas no fenómeno do punk português.”<sup>34</sup> É no começo dos anos 1980 que João Ribas, alimentado pelo bichinho deste movimento e inspirado pela música que se fazia na altura, inicia a sua epopeia pelos palcos, com a banda Ku de Judas.

Após o final dos Ku de Judas, era tempo de Censurados. Corria então o ano de 1989, o nome Ribas começava a estar cada vez mais ligado à cena musical portuguesa, estávamos na grande década de 1980, altura do boom do rock português. Ribas começa a ter cada vez mais um grande número de pessoas a seguir a sua voz.

Em 1994, os Censurados chegavam ao fim, mas ele ainda tinha muito mais a dar à música, e assim um ano depois nascem os Tara Perdida. O pontapé de saída já tinha sido dado com os Ku de Judas, com os Censurados veio a confirmação e com os Tara Perdida, a consagração.

Figura histórica do punk, João Ribas esteve na fundação dos Ku de Judas e dos Censurados, bandas que formou durante a década dos 1980 com o seu grupo de amigos do bairro de Alvalade, em Lisboa. Com a extinção dos Censurados, surgem os Tara Perdida em 1995.<sup>35</sup>

João Ribas influenciou várias gerações de jovens, músicos e um sem número de outras bandas. Mas sempre rejeitou qualquer ideia de ser um ícone da música punk nacional, o que demonstra bem que a sua postura sempre foi genuína. A mesma refletiu-se em relação à música, viveu para ela, e, mesmo sem querer, o seu nome irá estar para sempre ligado à história da música portuguesa. Para a socióloga Paula Guerra, “João Ribas é uma figura central por ter estado em vários momentos fundadores do punk português, mas também porque encarnou mesmo o modo de vida punk. Ao ponto de nunca ter saído dele.”<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Disponível em <<https://www.publico.pt/2014/03/23/culturaipsilon/noticia/morreu-joao-ribas-vocalista-dos-tara-perdida-1629388>>, consultado em março de 2015.

<sup>35</sup> Disponível em <<http://blitz.sapo.pt/principal/update/joao-ribas-era-maior-que-as-suas-proprias-bandas-afirma-o-radialista-henrique-amaro=f91373>>, consultado em março de 2015.

<sup>36</sup> Disponível em <<https://www.publico.pt/2014/03/23/culturaipsilon/noticia/morreu-joao-ribas-vocalista-dos-tara-perdida-1629388>>, consultado em março de 2015.

No dia 23 de março de 2014, João Ribas, ao deixar-nos, deixou a música portuguesa mais pobre, mas também legou todas aquelas músicas, todas aquelas letras com que escreveu durante todos estes anos para os músicos António Côrte-Real (UHF), Tó Trips (Dead Combo) e Zé Pedro (Xutos & Pontapés). O músico nascido em Alvalade “deixa saudades e um legado para os mais novos”, tendo sido também “o símbolo máximo do punk em Portugal e, não menos importante, um ícone do bairro” e foi “sem dúvida o grande carismático da facção mais radical do rock’n’roll nacional.”<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Disponível em < <https://www.ruadebaixo.com/joao-ribas-23-3-2014.html>>, consultado em março de 2015.



## Conclusão

O facto de ter realizado o documentário *Um Punk chamado Ribas*, e após ter ouvido na primeira pessoa os testemunhos dos entrevistados, só veio ainda mais a corroborar a ideia que já tinha formado acerca do músico João Ribas e da sua importância em três fases distintas da história do punk nacional e, por consequente, da música portuguesa.

A minha intenção, através da realização deste documentário, foi criar uma memória, ou um filme de memórias que não estivesse condicionado a uma linguagem, ao tempo de duração ou a qualquer formato. Foi construir, através de depoimentos, lembranças e imagens, que em conjunto nos remetem para a história de vida de alguém, neste caso em particular a vida de João Ribas. Segundo Walter Benjamin:

Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes de depois (Benjamin, 1985, p.37)

Deste modo, posso concluir que o documentário é uma obra audiovisual produzida a partir da abordagem da realidade, com uma narrativa e montagem própria - “esta é um campo da mais ampla liberdade, da mais profícua discursividade” (Nogueira L., 2010, p. 116), organizada através do discurso, quer seja narrado, em texto escrito ou por entrevista (texto oral) de personagens reais. Sendo o documentário uma representação da realidade, e tendo este estudo a classificação de Bill Nichols como referência, podemos constatar que não existe uma receita para realizar um documentário. É sobretudo fruto da capacidade criativa do realizador, das entrevistas e do material de arquivo que esteja ao seu dispor. Assim sendo, “o cineasta de não-ficção, observa-se, seleciona os seus materiais, manipula-os, tem inevitavelmente um ponto de vista e, portanto, não pode fingir que nos oferece qualquer coisa além de uma visão pessoal ou subjetiva das coisas” (Carroll, 1996, p. 224).

Tanto a questão da autenticidade como da memória fazem parte da identidade do documentário. “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada que aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (Benjamin, 1985, p. 223). Mas, mais que falar de memória de

lembrança, é falar de memória no que diz respeito ao outro, e nisso o documentário faz a sua parte. Ele apropria-se dessa ideia de “revisitação dos arquivos” que “parece estar na base da construção da identidade contemporânea, para a qual a possibilidade de ligação a um passado, a um entrelaçar de memória.” (Medeiros, 2016, p. 12). Também Jacques Rancière afirma que:

uma memória não é um conjunto de lembranças da consciência, pois, assim, a própria ideia de memória coletiva não teria sentido. Uma memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos” (Rancière, 2013, p. 159)

Partindo da pergunta que dá título ao primeiro subcapítulo do Capítulo I, O que é o documentário?, a primeira resposta que surge nas nossas mentes é que um documentário não é igual a um filme, como, por exemplo, o *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, ou como qualquer um dos filmes do realizador Woody Allen. Um documentário é, portanto, um filme sobre a vida real. Mas um filme de ficção também pode ser sobre a vida real? Pode. Na verdade, aquilo que o documentário faz é um retrato da vida real, usando-a como matéria-prima, conta uma história com um determinado propósito. Contudo, não se pode descartar o facto que, mesmo contando uma história sobre a vida real, com pretensões à verdade, esta é sempre construída por alguém (realizador e/ou autor); há sempre um conjunto de decisões sobre como representar essa realidade com as ferramentas disponíveis para o “construtor”, tais como: som ambiente, banda sonora, áudio, voz off, material de arquivo (vídeo ou imagens fixas), vídeo (escolha de planos), animação e ritmo (duração das cenas, número de cortes, guião, estrutura narrativa).

Ao longo dos anos, definir o género *documentário* não tem sido uma tarefa simples. Contudo, uma coisa está inerente ao género documental desde o aparecimento com Flaherty (ou até mesmo com os Lumière) até aos dias de hoje: o seu carácter arquivista e a sua vontade de representar o real. Todos estes anos serviram para que o mesmo evoluísse e se solidificasse como género, principalmente com o advento do digital, novas formas e novos conceitos foram introduzidos na concepção do cinema documental.

Contrariamente à ficção, o documentário não deve obedecer a regras, isto é, só necessita de obedecer às regras que já foram descritas no *Capítulo I*, formuladas por John Grierson e por alguns dos teóricos citados. Assim sendo, o realizador/autor do filme documental deve ter livre arbítrio para “construir” a sua narrativa e só deve preocupar-se

em fazer uma representação real daquilo a que se propõe, sempre consciente de que todas as suas escolhas moldam o significado das mesmas.

## Bibliografia

- Almeida, M. F. (1982). *Cinema Documental - História, Estética e Técnica cinematográfica*. Porto: Edições Afrontamento.
- Augusto, M. d. (2004). *A Montagem Cinematográfica e a Lógica das Imagens*. São Paulo; Belo Horizonte: Annablume; FUMEC.
- Aumont, J. (1995). *A Estética do Filme*. (M. Appenzeller, Trad.) Campinas, SP: Papirus.
- Barthes, R. (2015). *A Câmara Clara (Nota sobre a fotografia)*. Lisboa: Edições 70.
- Baudelaire, C. (2013). *O Público Moderno e a Fotografia*. Em A. T. (Org.), *Ensaio sobre Fotografia de Niépce a Krauss* (1ª ed.), (pp. 99-104). Lisboa: Orfeu Negro.
- Bazin, A. (1991). *O Que é o Cinema?* (E. d. Ribeiro, Trad.) São Paulo: Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (1985). *A imagem de Proust*. Em W. Benjamin, *Obras escolhidas* (S. P. Rouanet, Trad.), 3ª ed., Vol. 1, (pp. 36 - 49). São Paulo: Editora Brasiliense. Obtido em maio de 2018, de [https://monoskop.org/images/3/32/Benjamin\\_Walter\\_Obras\\_escolhidas\\_1.pdf](https://monoskop.org/images/3/32/Benjamin_Walter_Obras_escolhidas_1.pdf)
- Benjamin, W. (1987). *Sobre o conceito da história*. Em W. Benjamin, *Obras escolhidas* (S. P. Rouanet, Trad.), 3ª ed., Vol. 1, (pp. 222-232). São Paulo: Editora Brasiliense. Obtido em maio de 2018, de [https://monoskop.org/images/3/32/Benjamin\\_Walter\\_Obras\\_escolhidas\\_1.pdf](https://monoskop.org/images/3/32/Benjamin_Walter_Obras_escolhidas_1.pdf)
- Carrilho, F. J. (2008). *Estruturas de produção do documentário português: Estudo de caso no Doclisboa – Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa*. Tese de Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação. Lisboa: Departamento de Sociologia/ISCTE.
- Carroll, N. (1996). *From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film*. Em N. Carroll, *Theorizing the Moving Image*. (pp. 224–252). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cruz, G. A. (2011). *A construção biográfica no documentário cinematográfico: Uma análise de “Nelson Freire”, “Vinícius” e “Cartola – Música para os olhos.”*.

Dissertação de Mestrado em Artes. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG

Da-Rin, S. (2004). *Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

Deleuze, G. (1985). *Cinema 1: a imagem-movimento*. (S. Senra, Trad.) São Paulo: Brasiliense.

Deleuze, G. (2015). *Cinema 2. A Imagem-Tempo*. (S. Dias, Trad.) Lisboa: Documenta.

Dubois, P. (1993). *O ato fotográfico e outros ensaios*. (M. Appenzeller, Trad.) Campinas, SP: Papirus.

Magno, S. A. (2014). *Imagem – Documento: Refigurações do arquivo nos filmes de Filipa César, Hito Steyerl e Harun Farocki*. Lisboa: FCSH/UNL: Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação.

Martin, M. (2005). *A Linguagem Cinematográfica*. (L. A. Colares, Trad.) Lisboa: Dinalivro.

Medeiros, M. (2016). *A memória de família e a sua fantasmagorização: snapshot, identidade e telepatia na série Re-take of Amrita de Vivan Sundaram*. Em M. Medeiros, *Fotogramas - ensaios sobre fotografia* (pp. 11-23). Lisboa: Documenta.

Melo, C. T. (2002). O documentário como gênero audiovisual. *Comun. Inf.*, v. 5, n. 1/2. (pp.25-40). Obtido em 17 de julho de 2018, de <https://revistas.ufg.br/ci/article/viewFile/24168/14059>

Nichols, B. (1997). *La representacion de la realidad*. (J. C. Iriarte, Trad.) Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.

Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. (M. S. Martins, Trad.) Campinas, SP: Papirus.

Nogueira, L. (2010). *Manuais de Cinema III: Planificação e Montagem*. Covilhã: Livros LabCom.

Nogueira, P. (2014). *Diálogo entre a Fotografia e o Cinema de Agnès Varda*. Em P. C. Branco (Ed.), *Atas do III Encontro Anual da AIM* (pp. 66-74). Coimbra: AIM.

- Obtido em outubro de 2018, de <http://aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-IIIEncontroAnualAIM-07.pdf>
- Penafria, M. (1999). *Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo*. Covilhã: UBI. Obtido em 23 de março de 2018, de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-perspectivas-documentarismo.pdf>
- Penafria, M. (2001). *O ponto de vista no filme documentário*. Covilhã: UBI. Obtido em 23 de março de 2018, de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf>
- Penafria, M. (2009). *O Paradigma do Documentário António Campos, Cineasta*. Covilhã: Livros Labcom. Obtido em 23 de março de 2018, de [http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20110819-penafria\\_manuela\\_paradigma\\_doc.pdf](http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20110819-penafria_manuela_paradigma_doc.pdf)
- Pereira, L. M. (2011). *O Documentário, o Real e o Ponto de Vista*. Relatório de Estágio do Mestrado em Ciências da Comunicação, Área de Especialização em Audiovisual e Multimédia. Braga: Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho
- Puccini, S. (2009). *Introdução ao roteiro de documentário*. Obtido em outubro de 2018, de [http://www.doc.ubi.pt/06/artigo\\_sergio\\_puccini.pdf](http://www.doc.ubi.pt/06/artigo_sergio_puccini.pdf)
- Rancière, J. (2013). *A fábula cinematográfica*. Campinas, SP: Papirus.
- Schopenhauer, A. (2009). *A arte de escrever*. (P. Süsserkind, Trad.) Porto Alegre: L & PM.
- Sekula, A. (2003). *Reading na Archive: Photography Between labour and capital*. Em L. W. (ed.), *The Photography Reader* (pp. 443-452). Nova Iorque: Routledge.
- Simões, M. T. (2014). *Do Real ao Possível – Utopias no Documentário Contemporâneo*. Relatório de Estágio de Mestrado em Culturas Visuais. Lisboa: FCSH/UNL.

## Filmografia

- Abreu, P. (Realizador). (2015). Phil Mendrix [Filme].
- Bettencourt, L. (Realizador). (2017). Frankie Chavez: Dá-me Cordas [Filme].
- Conim, H., & Newton, M. (Realizadores). (2015). A Um Passo Da Loucura: Punk em Portugal 78-88 [Filme].
- Conim, H., & Newton, M. (Realizadores). (2016). Enterrado na Loucura: Punk em Portugal 78-88 – A 2ª Vaga [Filme].
- Ferreira, L., & Clérigo, P. (Realizadores). (2012). A Arte Elétrica em Portugal [Filme].
- Flaherty, R. (Realizador). (1922). Nanook of the north [Filme].
- Francisco, D., & Calado, N. (Realizadores). (2017). Fantasma Lusitano [Filme].
- Lumière, A., & Lumière, L. (Realizadores). (1895). La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon [Filme].
- Lumière, A., & Lumière, L. (Realizadores). (1896). L'arrivée d'un Train à La Ciotat [Filme].
- Morais, E. (Realizador). (2011). Meio Metro de Pedra [Filme].
- Morais, E. (Realizador). (2013). All in Black and Film [Filme].
- Morais, E. (Realizador). (2013). Música em Pó [Filme].
- Morais, E. (Realizador). (2014). Uivo [Filme].
- Ramos, M. J. (Realizador). (2015). 25 anos de Censurados [Filme].
- Scorsese, M. (Realizador). (2005). No Direction Home: Bob Dylan [Filme]
- Tarantino, Q. (Realizador). (1994). Pulp Fiction [Filme]
- Vertov, D. (Realizador). (1929). The Man with the Movie Camera [Filme].

## Ficha Técnica

“Um Punk chamado Ribas”

(Documentário sobre o músico João Ribas)

//Realização: Paulo Antunes //Produção: Paulo Antunes //Direcção de Fotografia: André Oliveira //Imagem: André Oliveira; Paulo Antunes //Som: André Oliveira //Montagem: Paulo Antunes // Assistentes de Montagem: Pedro Mourinha; Miguel Canaverde //Correcção de Cor/Pós-Produção: André Oliveira //Pós-Produção de Áudio: Pedro Mourinha //Grafismo: Diana Reis //Voz off: Nuno Calado //Poster: Tó Trips

Com:

Aurora Pinheiro //Barbara Cabral //Billy //Dina Krasmann //Eduardo Pinela //Eduardo Vaz Marques //Hélio Moreira “Oregos” //Henrique Amaro //Iolanda Batista //Isabel Ribas //João Diogo Ribas //João Pedro Almendra //Maria João //Miguel Gomes //Miguel Newton //Nuno Calado //Orlando Cohen //Paula Guerra //Paulinho “Kamone” //Rui Costa “Ruka” //Samuel Palitos //Teresa Milheiro //Tó Trips

Músicas:

“Lambe Botas” – Tara Perdida

“Quero ser eu” – Ku de Judas

“Agora eu sei” – Ku de Judas

“Anarkia em Portugal” – Ku de Judas

“Dia para Dia” – F.P.M.



Arquivo de vídeo gentilmente cedido por:

Zé Pinheiro //Maria João Ramos e João Silva //Júlio Antunes //Eduardo Morais //Mário Rui Souto

Arquivo fotográfico gentilmente cedido por:

Isabel Ribas //Barbara Cabral //Miguel Newton //Orlando Cohen //António Francisco Melão (Cameraman Metálico) //Iolanda Batista (Espólio Fernando Serpa) //Rita Cruz Neves

Agradecimentos:

António Francisco Melão (Cameraman Metálico) //António Gomes //André Oliveira //Ana Paula Borges //Ana Raquel Gomes //Aurora Pinheiro //Barbara Cabral //Bernardo Hipólito Amado //Billy //César Ribas //Dina Krasmann //Diana Reis //Eduardo Morais //Eduardo Pinela //Eduardo Vaz Marques //Francisco Marcos //Gonçalo Brito//Hélio Moreira “Oregos” //Helena Gomes //Henrique Amaro //Iolanda Batista //Isabel Ribas //João Diogo Ribas //João Pedro Almendra //João Alves “Punker” //João Silva //Joana Borges Coutinho //Júlio Antunes //Luís Machado //Madalena Ribas //Maria Natália Borges //Mário Rui Souto //Mafalda Jarego //Margarida Jarego //Matias Lúcio //Maria João //Miguel Canaverde //Miguel Gomes //Miguel Newton //Nuno Calado //Orlando Cohen //Paula Guerra //Paulinho “Kamone” //Pedro Mourinha //Rita Cruz Neves //Rui Costa “Ruka” //Rui Pereira Borges //Samuel Palitos //Teresa Milheiro //Tó Trips //Véra Antunes //Vítor Queiroz //Zé Pinheiro

Ku de Judas //Censurados //Tara Perdida //Kamones //Osso Ruído //F.P.M.

Grog Pub Sandwich Bar //Bar Popular Alvalade

## Anexo A

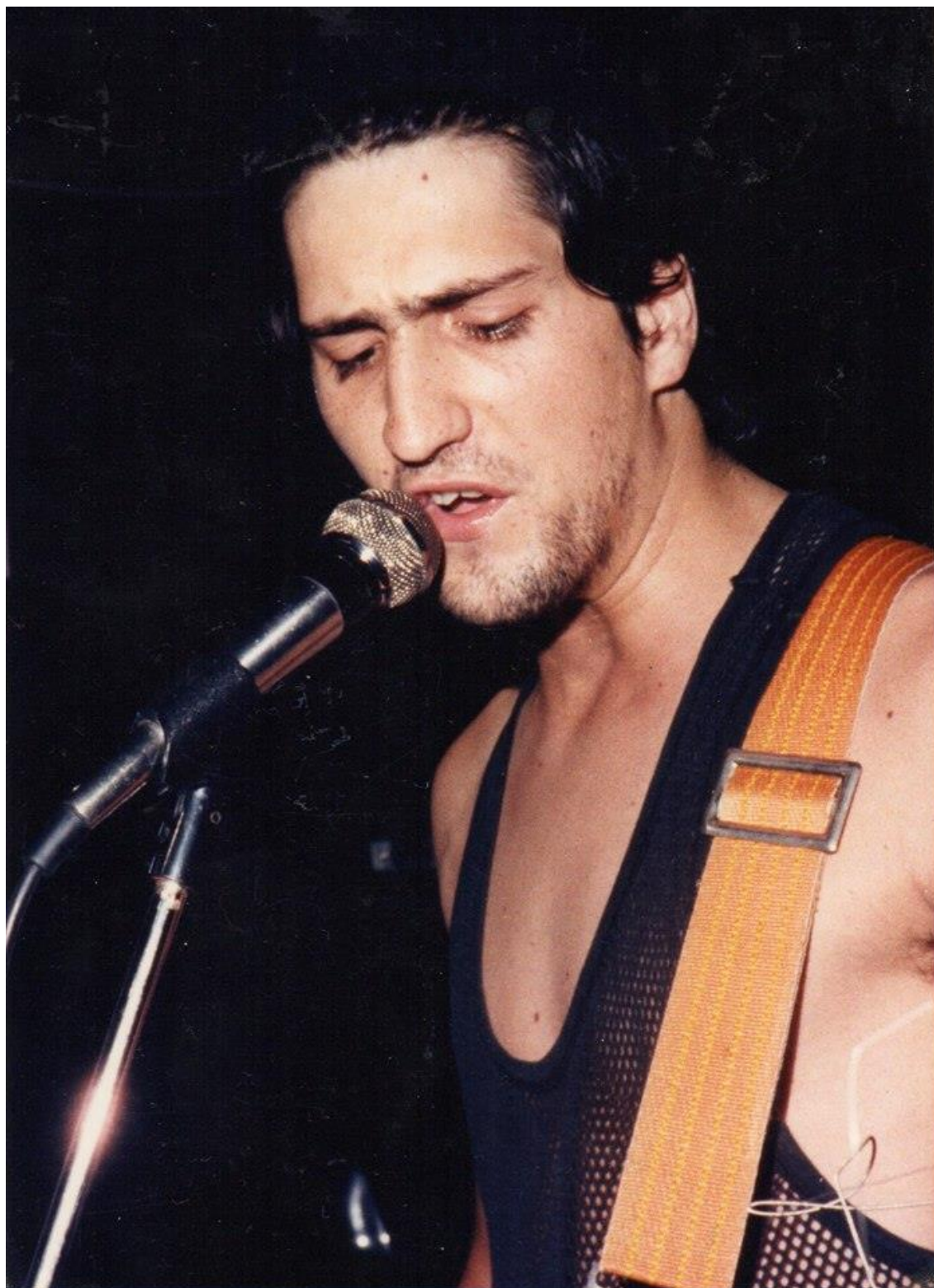


Fig. 1 - Ensaio de Ku de Judas na Senófila, foto de Fernando Serpa – doada por Iolanda Batista



Fig. 2 - Início das filmagens do documentário, dia 9 de maio de 2015, no evento *Ribas Not Dead Fest*, feito em homenagem ao músico, na República da Música - Alvalade.



Fig. 3 – Entrevista com João Diogo Ribas, no dia 26 de setembro de 2015, no Jardim dos Coruchéus, em Alvalade.





Fig. 4 – Entrevista com Eduardo Vaz Marques, no dia 26 de setembro de 2015, no Jardim dos Coruchéus, em Alvalade.



Fig. 5 – Entrevista com Billy, no dia 26 de setembro de 2015, no Parque Urbano Quinta da Granja, em Benfica.



Fig. 6 – Entrevista com Orlando Cohen, no dia 28 de setembro de 2015, no Jardim dos Coruchéus, em Alvalade.



Fig. 7 – Entrevista com Nuno Calado, no dia 28 de setembro de 2015, nos estúdios da Antena 3, no edifício da RTP, em Marvila.





Fig. 8 – Entrevista com Samuel Palitos, no dia 22 de dezembro de 2015, no bar Popular, em Alvalade.



Fig. 9 – Entrevista com Barbara Cabral, no dia 4 de maio de 2016, na sua casa nas Avenidas Novas – Lisboa.



Fig. 10 – Entrevista com Henrique Amaro, no dia 4 de maio de 2016, nos estúdios da Antena 3, no edifício da RTP, em Marvila.



Fig. 11 – Entrevista com Miguel Gomes, no dia 4 de maio de 2016, no Marcelino Beach Club, na Costa da Caparica.



Fig. 12 – Entrevista com Tó Trips, no dia 5 de maio de 2016, em Alvalade.



Fig. 13 – Entrevista com João Pedro Almendra, no dia 5 de maio de 2016, no bar Popular, em Alvalade.





Fig. 14 – Entrevista com Eduardo Pinela, no dia 5 de maio de 2016, no estúdio Bang Bang Tattoo, em Sintra.



Fig. 15 – Entrevista com Miguel Newton, no dia 5 de maio de 2016, em Sintra.



Fig. 16 – Entrevista com Isabel Ribas, no dia 12 de setembro 2016, no Parque José Gomes Ferreira, em Alvalade.



Fig. 17 – Entrevista com Paula Guerra, no dia 12 de setembro 2016, no ISCTE, em Lisboa.



Fig. 18 – Entrevista com Teresa Milheiro, no dia 13 de setembro 2016, na Praça Camões, no Chiado.



Fig. 19 – Entrevista com Rui Costa “Ruka”, no dia 13 de setembro 2016, na sala de ensaios da banda Tara Perdida, em Odivelas.





Fig. 20 – Entrevista com Iolanda Batista, no dia 13 de setembro 2016, no Grog Pub Sandwich Bar, em Alvalade.



Fig. 21 – Entrevista com Aurora Pinheiro, no dia 10 de fevereiro de 2017, no histórico quarto do João Ribas, em Alvalade.



Fig. 22 – Entrevista com Maria João, no dia 13 de abril de 2017, em Beja.



Fig. 23 – Entrevista com Dina Krasmann, no dia 20 de maio de 2017, em Berlim.



Fig. 24 – Entrevista com Helio Moreia, no dia 29 de outubro de 2017, no Jardim dos Coruchéus, em Alvalade.



Fig. 25 – Entrevista com Paulinho “Kamone”, no dia 11 de novembro de 2017, em Beja.



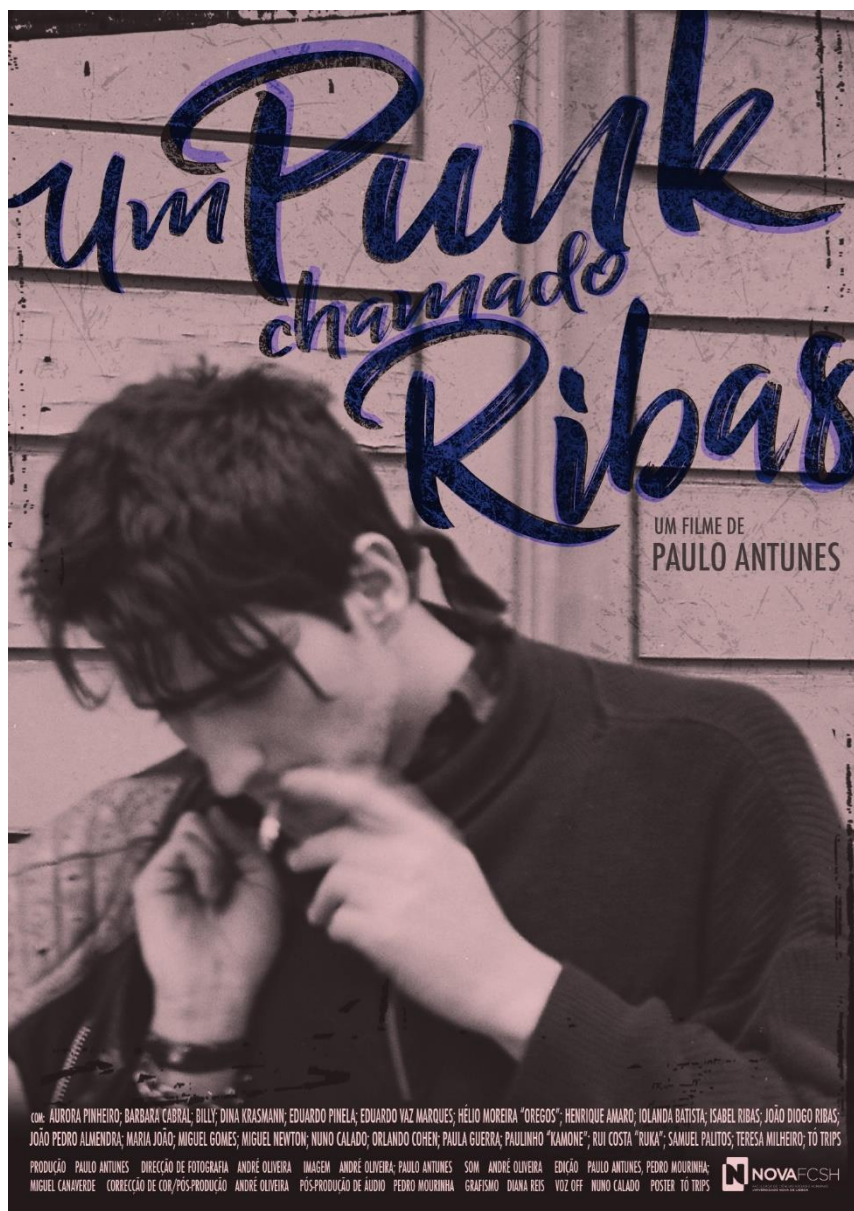


Fig. 26 – Cartaz do Documentário *Um Punk chamado Ribas* (Poster: Tó Trips)